

ベートーヴェンのミサ・ソレムニス解説

石 倉 小 三 郎

ミサ典礼音楽の根幹をなす。カトリック教会の最重要なるおつとめ（ホーホアムト）であつて最も重要にして敬虔の心に充ちたる教会の儀式即ち聖晩餐奉獻を準備しこれに伴い歌唱するを目的とする。この典礼は古くは二部に分かたれ、その前半（「われ信ず」の合唱）までは受洗以前の者も列席を許されたが、彼等はこの部分の終ると共に *missa est*（お立ちなさい解散です）の語をもつて退場を命ぜられ神聖な奉獻の大儀には眞の信徒のみが参与したのである。そして儀式の全部終つたとき再び前と同じ言葉で解散が宣せられた。この習慣がもとでいつしかミサ即ち解散という語がこの儀式の名となつたのである。さてこのミサには特種ミサと普通のミサと二種がある。前者はミサを行う日によつて歌詞も曲譜も異なるものであるが、後者は教会暦の如何なる日に於ても同一の歌詞を用うるものである。次に普通のミサ五曲の全文をあげておく。

一 キーリエー。主よ憐れめ

主よ憐れみ給え、キリスト憐れみ給え、主よ憐れみ給え。

二 グローリア。栄光。

いと高きところには天主に栄光、地に於いては善意の人々に平安。われ等御身を讃う。御身を言ほぎ奉る。われら御身を礼拝す。われら御身に御栄光を帰す。御身の大なる御栄光のためにわれ等御身に感謝す。主なる天主、天の王、主なる全能の聖父よ。主なる御独子イエズス・キリスト、主なる天主、天主の羔聖父の御子、世の罪を除き給ふ御者よ、われらをあわれみ給え。世の罪を除き給ふ御者、われらの願ひを受け入れ給え。聖父の右に座し給ふ御者われ等をあわれみ給え。そは御身のみ聖にして御身のみ主にましまし、御身のみいと高くおわせば、イエズス・キリストよ。聖霊と共に天主なる聖父の御栄光の中に、アーメン。

三 クレド。われ信ず。

われ信ず、唯一の天主、全能にまします聖父、天地と見ゆるものならびに見えざるものすべての創造主を。また唯一の主。イエズス・キリスト、天主の御独子を信ず。主は万世に先立ちて聖父より生れ給ひ、天主よりの天主、光よりの光、真の天主よりの天主にましまし、創造られし者にあらずして生れし者、聖父と同一にましまし、万物は主に依りて創造たり。主はわれら人間のため、またわれ等の幸福のために天より降り、聖霊によりて童貞マリアより人体をとりて人となり給えり。主はなお、われらのために十字架につけられ、ポンチオ・ピラトの下にて苦しみをうけ葬られたまえり。しかし聖書に従いて三日目によみがえり、天に昇りて聖父の右に座し給う。主は生者と死者とを裁かんため、栄光のうちに再び来り給い、その御国は終りなかるべし。われ信ず生命を与うる御者にして主にまします聖霊を。すなわち聖父と聖子と共に等しく礼拝を受け、かつ栄光を帰せられ給い予言者たちを通して語り給えり。しかして一、聖、公にして使徒伝来なる教会を信ず。われは罪の赦しのため唯一の洗礼を告白し、死者のよみがえりと後の世の生命とを望み奉る。アーメン。

四 サンクトウス。聖なる哉。

聖なるかな聖なるかな聖なるかな、万軍の天主にまします主、御身の御栄光は天地に満み充てり。いと高き処にホザンナ。主の名によりて来り給う者は祝せられさせ給え。いと高き処にホザンナ。

五 アニユスデイ。神の羔。

世の罪を除き給う天主の羔、われらをあわれみ給え。世の罪を除き給う天主の羔、われらに平安を与え給え。

ベートーヴェンの莊嚴ミサは一八一八年から一八二三年（彼は二七年三月二十六日に五十六才で死んでいる）までかかつて漸く出来上つたもので、第九と共に彼の晩年に於ての大作であることは申すまでもないが、彼は彼の教え子でありよき友であるルドルフ大公がオルミュツの大神父に任ぜられてその叙任式が一八二〇年の三月廿日に行われる由をきいて、彼はその日までに作り上げるべく一八一八年の晩秋には既に作曲にとりかかったのであつた。彼はこの決心をとりかためるや否や、すぐ様大公に書を送つて述べている。「小子のおつとめの曲が大公の莊嚴なる儀式のために演奏されるべきその日は、小子にとつて生涯の最も美しい日であるであろう。そして私の弱い力がこの莊嚴な日の祝賀のために役立つように、神は私をてらし給うであろう。」如何なる熱意をもつて彼がそれにとりかかつたかは、彼がそのためにやつた予備行動の慎重さによつて窺い知られる。それはこの貴い儀式にふさわしいものであるべきは勿論であるが、それ以上に彼の宗教的感情の完全なる表現であるべきであるし、更にそれ以上に、宗教形式の特異性が彼に与えるであろうところのその真の宗教的精神を息づいていなければならぬ。一八一八年の手記に彼は次の様に書いている。「まことの宗教樂をかくために昔の僧院のコラールをしらべ、また凡てのカトリックの聖歌類を正しい翻譯に於て完全な韻律や節語法と共に十分に渉獵し尽くされねばならない。」彼が實際に於てミサの詞句をドイツ語に訳してもらい、また、ラテン語のシレブルのはかり方など人にもきいて大に苦心していたとシントラも語つてい

る。その証拠として今ベルリーンの王立図書館にある一枚の紙が役立つわけであるが、その一面にはラテン語が沢山書いてあり裏にはその訳が一ぱい書いてある。あの有名な言葉、彼の真情表現の例証として屢々引用されるところのあの有名な言葉「それが心から心へと通わんことを」は、ミサの始めの章キリーエの原稿の上に自筆で記した言葉なのである。彼は、つまり以心伝心のできるところの人、相通じ合う心をもつて人に向つて語りかけていたのである。パレストリーナが目を天上に向けつつ、「神よわが目を照らし給え」との言葉を彼のミサの冒頭に書いていたとの話と相通ずるものがある。

その様な有様でこの曲は二三年までかかったから、それは大公の叙任式には間にあわず、彼の当初の目的は満たされなかつたわけである。ノッテボームの第二ベトヴェニアーナによると、「キューリエに着手したのは一八一八年の中頃でグローリアは一九年、クレードは二〇年、全曲のスケッチは二二年の始までには出来ていた。二二年の年末には自筆の総譜が出来ていた。しかしそれもいま吾々がみる様な有様にはなつていなかった。何となればベートーヴェンは後からなお多くの補筆改作を行つたから」と云われている。いま伝わっている様に出来上つたのは早くとも二三年の春頃と見るのが至当であろうし、つまりベートーヴェンはこれに満五年の歳月を費したわけである。とにかく近代のミサの中で最もながい且つ最も至難なものである事は云うまでもないが、二三年の三月十九日をもつて音楽の友なる大公に捧げているのである。

この種の大作をなすに当つて二つの途が作者に開かれている。本来それは宗教上の儀式典礼のために用うるべく定められているのだから、その事を常に眼中において少くともその長さを本来の目的にかなう様にするか、或はその詞句を自分の個人的感情の表現とみて、ミサ本来の意義目的を顧慮することなしに自己の想像を自由に働かしむるかである。ベートーヴェンも始めのうちは前者を眼中においていたのであるが、その中に彼はその天才性、デーモンに

ひきずられて、第二の途をとる様になつたのであろう。ここにわれ等はゲーテの言葉、「本来創作というものを自分が思うが儘に動かそうとすることは不可能である。寧ろそれはなるが儘に任ざるべきである」を思い起さざるを得ない。しかもそれはベートーヴェンに於て多く見られることであつた。

他の作家たち、たとえばハイドン、モーツアルト、フンメル、ヴェーバーたち——ロイテル、タイベル等の群小作家はかりに論じないとしても——に於ては、ミサの様相形式は常に教会に於ける儀式典礼の一部としてのみ考えられていた。彼等に於てはシンフォニーに於てさえも、その目的は偉い聴衆に向つてその高尚な喜びを与えるにあるのだということが常に念頭から去らなかつた。ベートーヴェンは交響曲に於ても新しい構成を与えて聴く人、一般衆庶の悦びということを念頭におかなかつたが、彼はミサに対しても同様な自由さを以て進んで行つたのであつた。交響曲に於ても彼をしてその創作に向わしめたものは、自己の中に眠つてゐるところの感情をよびさまし、その内容を新らしい輝きのうちに示そうとすることに在り、従つてその構成に於ても全き自由さをもつてぶつかつて行つたのであつたが、ミサに於てもその様な自由さをもつて進んで行つた。ミサの語句は彼が神を思う際に感じたところの凡てを、彼の心の中にかき立てたのであつた、それは彼に於て何等の拘束とはならなかつた。彼をばその作に向わしめたものは、ミサの語句ではなく、彼自身の神に対する観念であつた。語句はただ人声を協力させるための手段に過ぎなかつた。この曲の中に歌にくい場所、いや発音のよく出来ない様な処が沢山あるが、それがこの事をよく説明している。彼は彼が表現しようとするところの思想に引きずられて、そのためには言葉というものを忘れてしまつていた。彼が創作に於て忘我の境に達したとき彼はただ一つの任務をのみ考へていた。それは自分の思うところを全く純粹に、他のことは全く顧慮しないでただそれのみ言い現わしたいとの願ひであつた。これについて私は彼がシニパンツィーに向つて言つた言葉を思い起さざるを得ない。「精神が私に襲いかかつて来て、私が何かを書こうとするとき、あの憐れ

むべきヴァイオリンの無力さを考えているひまがあると君は思うのか？」

ミサの作曲のために、彼の深い気分生活を完全に表現すべく、彼は自分の内的生命を完全に捧げ尽している。これについてシントラーは次の如く報告している。「あの時より前にも後にも、それは一八一九年の事であるが、人はこの先生があれ程世を離れた状態に於てみた事はなかつたであろう。彼がクレードを書いていた時、いつか部屋に見えなくなつたが、やがて夜おそく恐ろしい嵐の中を帽子もなしに半白の髪の毛から雨を滴らせて自失の有様で家え帰つて来た。彼は嵐にも気付かなかつたのである。帽子も彼の知らぬ間にどこかえとんでしまつていた。」また一八二七年廿九日版の雑誌ツェツィーリエの第七巻にシュピントラーは書いている。「彼がこの大作をものしていた時、私が数時間の長きに亘つてこの先生と対ひ合つて同じ机に坐つていた事は常に私にとつて美しい想い出として止つているであろう。クレードの章は彼をして創作中に於ての彼の人となりを感じしめたところの章である。顔に汗して、彼は譜をかく前に手と脚とを以て拍子をとつていた。その際に家主は彼に家を出て呉れと云つて来た。他の連中が彼が机をうつたりたいたりするので日夜その安静を脅かされているからと云うのである。彼等は彼をば狂いと見たのであるが、その時（それは一八一九年の夏であるが）彼はそう言われても仕方がない様な状態にあつた、殊に彼がクレードのフーガとベネディトゥスを書いていた時には。」

彼はこの作品を売るべく二三の出版屋と交渉したのであるが急にそれをやめて、一八二三年の冬にはそれを欧州の諸侯に五〇ドウカーテンで買つて貰うことに決心した。（ドウカーテンは十マーク、わが平時の五円であるから二五〇円に当る。今の相場に換算すると四、五万円というところ。当時の生活費は二三百マークらしい。）彼は大公にあてた手紙中に数年末の窮迫のため負債に苦しんでいると云つてゐるが、はたしてこの事がどれだけ負債消却等に役立つかは分らない。十部だけ書写を頼んだのであつたが、そのためにもかなりな額は消失されているのであろう。ロシア

皇帝、プロイセン、ザクセン、デネマルク王、その他三四の公侯たち、フランクフルトのツェッリエ会はこれを応諾している。彼はその始めに「彼の最も大きな最成功せる作」と書いてある。エステルハツイ侯は断つてゐるが、（その關係は後に記す）ラツィヴィル侯は引受けている。ルイ十八世紀はその上に、自分の肖像と謝辭とを刻したる大きな金のメダルを送つてゐるが、それは彼を大に喜ばせたらしい。ヴァイマルの朝廷にも贈つて、それにはゲーテの推薦が必要であとも思つたので、「閣下」に対して非常に丁寧な手紙を書いてゐるが、返事は貰えなかつた。それは丁度ゲーテの重い病氣とかち合つたためと称せられてゐるが、エッカーマンによれば、同年三月には大に恢復してゐるといわれるし、要するにゲーテにとつてはテプリッツでの邂逅の記憶がなお残つていたであらうし、いま少し深い理由があつたのであらう。（ゲーテ、ベートヴェンの關係については、拙著ゲーテと音楽を参照されたい。音楽之友社）

この曲の演奏については、ベートヴェンの生きてゐる間としては、一八二四年五月七日に第九と共にその三章キーリエー、クレード、アニユス・デイだけが演奏されてゐる。全曲が演奏されたのはただ一度だけペテルスブクでガリツィーン侯の紹介によつて行われている。クレッチェマールの記すところによれば一般音楽新報誌上に短いただし感激ある報告が出ただけで、一般には大きな反響はよばなかつたという。一八三〇年にはボヘミアのラウジツでカントール・リヒターの手によつて、それから一八四四年にはライン音楽祭に於て広く一般に公開され、一八六〇年以後に於て始めて真の意味に於て音楽堂のための公有財産となつた。しかもベートヴェンは一八二七年三月廿七日に死んでゐる。一八二四年以来また出版計画を考え、書肆シュットの「打ちあけた正直な態度」が気に入つたので千グルデシ（二千マーク即ち千円、今の相場で約十万円）で彼に売ることになりきめたが、最後のページが刷り上つて売り出す用意が出来たのは三月八日、しかもその廿七日に彼は永久に目を閉じてゐるのである。音楽会場のための共有財産――教会のためでない事が、この曲の特徴をなす。彼の仕事は何と云つても器楽にあるのであつて歌劇もフィデリオ一

つであるが、ミサは小さなものではあるが、一八〇七年夏リヒノウスキー侯の註文によつてハ長調ミサを書いている。その八月に侯にあてて手紙をかいている。その中で彼は創作の後れた事を謝すると共に、「貴侯が大ハイドンのあの真似の出来ないところの大作に馴れておられるので私は非常に大きな心配を以て創作に従つておるのです」と云い、彼がその夏の残りを過ごしたところの、ハイリゲンシュタットでそれを完成している。その最初の演奏は九月十三日侯の居城アイゼンシュタットで行われた。しかしそれは侯の期待していたものに副わざる所甚だ大なるものがあつたらしい。前の手紙にかかれた事によつて、侯はベートーヴェンがハイドンのミサを手本にしたであろうと思つていたのに、ベートーヴェンはそれを知りつつ、自ら意識しつつ、その反対の途をとつて進んでいたのであつた。侯がその演奏のすぐ後で言つた言葉「ベートーヴェン君、君はなんと不思議なものを書いたのかね？」。及びそれをまたフンメル（一八〇四年以来侯の楽団指揮者であつた）が大に笑つたという事が逸話として有名な話になつてゐるが、フンメルが笑つたのは侯の言葉の罪のない無邪気さに対してであつたのであろうがベートーヴェンはそれを意地わるな皮肉さと解釈して大におこつてすぐその日にアイゼンシュタットから去つて行つたというのである。この二人の関係がもとに帰るまでには永い年月を要したとの事であるが、とにかく一八一二年にその曲が公表されたとき、彼はそれをエステルツィー侯ではなくキンスキー侯に献じてゐる。

ベートーヴェンが多く手がけていない新しいものに向つた時、彼は大に遠慮深く進んでいる。何と云つても彼の特徴はその行く途の自由さにあるのであるが、この場合に於て彼はまた古い形式の抱束の下に立つてゐた。彼は全くの彼自らにはなつていなかつた。この新作品は彼の創作の全体の姿の中に有機的にはまり込んでいなかつた。前に向つて進むというよりは寧ろ後ろ向であつた。このハ長調ミサは第一交響曲と似た点はあるが、第三交響曲英雄と比べると大にちがつている。エステルハツィー侯の言葉はその点をさしたのである。つまり古いミサのよさを充分にもつ

ていないのに新しいベートーヴェンの特徴を充分にもつてもいない。ハイドンが自由に巧みに行使した大きな対位法の姿の見えないことは大に吾々の遺憾とすることである。彼の想像は対位法によつて充分には実らされていなかった。全体として見て、部分的以上に出でいなかったところの大きく作り上げられたものも、自然に発生した様にも云えないし芸術的に巧みに構成されているとも云えなかつた。要するにこの曲に於ては古いものと新しいものと対立していてそれがよくとけ合わさつていない。そして古いものとしては、そこに形式的な特性がなく、新しいものとしては、そこに自ら意識せるところの革命的なものがない。それでその時代の人にはそれが進歩的に見え、後代の人には古くさく見え、その結果としてこの作品はながく残るだけの効果を得なかつた。そしてベートーヴェン自身が彼の莊嚴ミサが出来たときこの曲に対して死の宣言を与えている。

教会のためではなく、演奏堂のためのという言葉がこの二つの曲の第一の著しい区別を示している。ハ長調ミサは神事のために集つた敬虔な聴衆にきかせることを主意としてゐるのに対して、莊嚴ミサは典礼に対するあらゆる考慮やあらゆる直接関連を考へてゐない。各部の大きく広がつてゐること、それによる全曲の非常にながくなつてゐることのために、典礼のための曲として全く用ゐられないし、神事の重点を音楽に向つて移してゐるのである。作曲者は、祭司の説くところを音楽的に説明するにありというその本来の目的以上に逸脱してゐる。これをきく際演奏者も聴衆もあまりにも大な緊重の中におこまれるので、従つてそれが、一つの信仰的な神の家の、きまつた途の聴者を、強いところの、広さが許すより以上な、遠く亘る未来への予想や、より人生的な、あまりにも形象の多すぎるところの種々な考方をやらねばならぬように仕向ける。ベートーヴェンは教会と世間との境界壁を打ち破つたのである。彼の眼がとどく限り。それは彼の教会である。彼は信者として境のかべを堪へることは出来ないであつた。彼は世の真ん中にその祭壇をおいた。「心から心に徹せんことをわれは願う」との言葉の真意はそこに在る。彼の心が感す

るところを凡てをそのままに受け入れ得る人に向つて彼は語りかけている。深い心の奥底から迸り出るところの凡ての告白が貴い反響を見出し得るような凡ての場処、そこそが彼がそのためにこの作をかいた場処であるとの意味こそ、この言葉が表わしているところのものである。

このニ長調ミサのこの高い意味に於ての非教會的性格は、つまりその根元に於ては、彼の交響曲の特異性を造り出したところの同じ思想を宗教的方面におし及ぼしたものであることを示している。この事は前に述べたつもりであるが、従つて彼の考によれば、このミサをば交響曲と同じ場処で演奏することは、決して冒瀆ではないのである。何となれば凡ての典禮的習性を考慮に入れていないところのこのミサは、芸術的告白として考えられた場合に於ては、交響曲に於て拓かれたる途の極めて自然な徹底的継続であるから。このミサは、人間ベートーヴェンが今までに俗世間との交渉から引き出したところの凡てのものの総括であり、そしてそれは同時にかれベートヴェンがその凡ての総括的回顧、即ちあの大きな第九交響曲を企劃し得たところのかたい立脚の地でもあつたのである。

ハ長調ミサを書いた時以来から、彼の宗教的見解は根底的には同じであるが、彼の宗教的感情は彼の全本質の進展に伴つて著しく深くなつてゐる。青年的な力の感情、即ち第五をかくまでにとつて来たところの意識、人間自らが彼の運命を作り上げるものであるとの意識は彼をしてその問題に對して極めて冷静に對立せしめた。それ故その第五の直後に出来たところのハ長調ミサは自己の思念と努力とによつて得られたところの神への感情の表現というよりは寧ろ生れ出たがために自然に得られたところの信仰原則の表現であつた。その後漸次に彼の本質が深くなり行きよいよ益々大なる熱意を以て最後のものに近づいて行つた。一八一八年の日記に彼は書いている。「社会生活、汝の芸術の凡ての小事はすべてしてしまえ、凡ての上に彼はいます。」この変化は彼の作品の上にも発露せずにはいなかつた。この事が、ハ長調ミサに於ては見られなかつたところの一つの強い力が彼をつかんだ。常に彼の周囲を見ていたシン

トラーが、「彼の様相が昔とはすつかり変つた形をとるに至つた」といったことは、正にこれを示しているのであり、シュテイーラーの肖像は更にその印象を起さしめる。

ベートーヴェンのミサを論ずるに當つて必ず第一に思い出されるものは、バッハのロ短調ミサである。この二つは共にミサ曲の最も莊嚴なものとして並び称せられるものであるが、この二つの作品のちがいは要するにこの兩大家の信仰見解の相違である。バッハの敬虔なる特信性は神の意志に向つて絶対的に凡てを捧げることであり、絶対的帰依である。その前に彼は大なる謙遜に蹲まつている。ベートーヴェンの神への信頼は、正義は世の不平均さを平衡させるものであるとの絶対的信仰である。彼は、他人からはただ彼の仕事によつて見て貰いたいと願つた如く、神の救けは、彼が一生を通じて愛の教えを充たして来たがために与えられるのだという事を確く信じていた。「天は私にその恩寵を送り給え、しかしただ正義によつて承認されただけの」と彼はある時大公にあててかいてある。バッハに於てはその宗教感情の中心に於て救世主キリストの姿が立つている。彼は彼の作品の大部分をキリストに捧げている。ベートーヴェンにとつては凡ての神的なるものの総体は神そのものである。——彼はキリストの愛と知とを尊び、それに當らじとまでつとめる。——ソクラテースとエーズスとが私にとつて摸範であつたと彼はある時自分の会話帳の中に書いてある。彼が幸不幸に出遭つて眼を天に向け思わずも強い叫びを絶叫する時、彼が眼を向けるものは聖父であつて、御子ではなかつた。ベートーヴェンは自分と自分の周囲の天地自然の中に神を感じた。彼は神と自分との間に媒介者の存在を必要としなかつた。彼は教会には行かなかつた、ハイドンが彼を無神論者となしかれを誹謗したに拘らず。そして自然の中に神を崇める事を好んだ、どの木からも凡ての木から「聖なる哉聖なる哉」が轟き出でるのを感じた。しかし彼は同時に、神を缺ける人生はその最もよき支えと内容を缺いていることを確く信じており、甥には懺悔に行くことを勧めていた。

つまりベートーヴェンは高い意味に於て深く宗教的であつたのである（バッハとはちがつた意味に於てではあるが）。それ等の多くの人は、神に於て彼等にとつて導きの星であるところの凡ての道德律の総体を、そして神に於ても完全なる表現を見たのであるが、ベートーヴェンは神に於て力と好意——彼の道德が基くところの二つの根原的特性——の総体を見たのである。そしてこの神的な力と好意とは彼にまで美の形に於て語りかけた。その美はあらゆる一本の草の莖から見ると輝きかけ、彼をして日々新たに楽しみ多き生活をつかましました。この自然感情は彼の音楽の中に再び響く。バッハの心は創造主に対する尊敬の中に溢れ出で、その音楽はこの荘嚴なる神的感情を息づいている。ベートーヴェンはしかし創造の貴とさに充ちて居り、その創造物の中から創造主の御いきが歩毎に彼に向つて吹きかけられ、そして彼の音楽はこの様な神性にみたまされたる世界感情の感激深き表現である。バッハの大なるミサは一つの祈禱であり、ベートーヴェンのミサは一つの讃歌である。

ベートーヴェンは彼のミサのために合唱と独唱四重唱とのほかに楽器を用いていることは云うまでもないが、殊にその部に重きを置いている。第九に至るまでの交響曲に於ては八つの木管吹奏楽器と二つのホルンと二つのトランペットだけで満足していて、トロンボーン（ドイツではポザウネ）はただ特別な場合にだけ用いていたのであつたが、このミサに於てはコントラファゴット、四つのホルンを用い、グロリア以後に於ては絶えず三つのトロンボーンを用いている。その外二種の曲に於てオルガンを必要とすることは申すまでもない。この大がかりな管絃樂にはバッハに於けるとは全くちがつたところの大きな仕事が課せられている。バッハの大きな合唱曲類に於ては、それ等は全く声樂的に考えられていて、管絃樂は主としてその支柱とされていることを吾々は感ずるが、たとえば、合唱群を引き出す場合に於ては、単にその始めを先取りするだけで、独立の意義をもつてゐることは全くない。ベートーヴェンに於ては合唱と管絃樂が一つのかたまつた一群をなし、むしろその全体は合唱を副えたる管絃樂であるとの感じを与え

る。合唱声部はこの人が告々の前に展開するところの大きな絵巻物の特別な音色としての働きをもつ。合唱はなくても一つの完全なものとなつている場処がかなりあるが、管絃楽なしの合唱というものは考えられないのである。そして彼の大なる先人バッハ、ヘンデル、ハイドンと同じ様に管絃楽をば音画的目的のために用いている。たとえば「栄光」の中で、「われ等をあわれみ給え」の処で、また「人となり給えり」の処で、及び「神の羔」に於て。

合唱と管絃楽とが一つの全体をなしているのに対して四声の独唱が対立し、その際管絃楽はそれを圧迫しないためにただ伴奏の役目をだけ引き受けている処も多い。ハ長調ミサに於いても伝統的に独唱四重奏が用いられてはいるが、それはただ音楽的見地からのみ、つまり変化とコントラストの効果のためにのみ用いられていて、ただ一度ベネディクトゥス（祝せられ給え）の処で、それが合唱部と一緒になつて八声部になつている。ミサ・ソレムニスに於てはこの事は常に行われ、この貴いポリフォニーによつて達せられるところのものは、単に音楽的効果だけに止らず、その音楽が注ぎかけるところの神秘的気分が大なる重要さを示す。それは、民衆が静に祈りつつ膝まづいているのに対して、その敬虔の情の充ち溢れに於て、熱い情熱に於てその上に立ち上がるのを見る様である。しかし、なお一つの別の意義がこの独唱四重奏に帰せらるべきであろう。それはイエズスが、殊に彼が人として人と共に苦しみ給うところの憐みの人イエズスがその内容をなす場合に於て、全曲を通じてそれが常に用いられている。即ちキリエに於て、「神よあわれみ給え」に於ては数小節を除いて全部が合唱にわたされているのに対して、「キリスト憐れみ給え」は独唱部にわたされている。またグロリアに於て「主なる御独子イエズス・キリスト」の処から独唱部が主導をとる。またクレードに於て本来の信仰告白は合唱に任されているが、キリストの物語は独唱四重奏に任される。「主の御名によりて来り給う者は祝せられ給え」と「神の羔」に於て二度とも独唱が導きをとつている。ペートルヴェンの宗教問題に対する態度がここに現われていると見てもよいであろう。宗教的なものの概念それ自身、それは数千の声

を以て日々われ等に向つて話しかけ、人の意識の中に離れ難く結び付いているところの、それに対しては、皆が声を一にして信仰告白をやるが、キリストの御姿をつつむところの神秘的な暗い貴き、肉となり給い、そして信者の中に入り込むというその神秘性は静かな親愛な色合を必要とする。その深さは大衆によつては理解されない、その心によつて充たされたる僅かの者のみと与え得るものである。なお一つの他の点ベートーヴェンの宗教観が音楽構成の上に影響を与えているところの他の面を探り上げて見たい。クレードのあの部分即ち聖霊に対する、そして洗礼に対し、またカトリックの及び使徒伝来の教会に対する信仰告白。罪の赦しを乞う言葉それはバツハに於ては非常に長きに亘つていたのであるが、ベートーヴェンに於ては僅か四小節に圧縮されている。それはただ口で語る祈りの言葉とかわらない程である。これに反して次の言葉「死者のよみがえりと後の世の生命とを望み奉るアーメンの」部分、凡ての存在するものの恒常性に対する信仰告白、聖父より出で、再び聖父にかえり行くこと、そして彼に於て永遠に生き続けるべきである事の信仰告白のためには、同じ言葉を繰り返し繰り返し二百余節に亘つているながき曲節を捧げている。それは強い波をなしてわれ等の前を進み行き何等の反抗も出来ぬ程な力を以てわれ等を引きずり行くのである。

この作の構成に於て、対位法が用いられているが、それは重要な、しかしある限られたる役割を演じているということ、つまり支配的な役割は演じていないということも、大に注意を要する。しかしそれは自然にそうなるのであつて、云わば自明の事実でもある。バツハに於ては対位法は始めから与えられたものであり、それは彼の音楽的母国語であり彼にとつては最も親しい且つ最もふさわしい適切なる材料である。彼にとつては対位法を用い、その問題解決に於て自分の能力を強く大に示すことは、必需の声でもあり悦びでもあつた。それは大きな合唱の部に於てのみならず二重唱に於ても支配的な力をもつていた。それはそのクレードの始め「われ信す唯一の天主」の部に於て強く現われている。勿論バツハに於ても信仰心が強いから、それは音楽的にのみ考えられているのではない。換言すれば

対位法も自己目的ではなく、感情の直接なる表現として用いられているのであるが、ベートーヴェンに於てはその行く途は正反対であつた。バッハに於ては、彼は対位法から出発し、彼の感情は自然にその形式に従つてそれに追隨して行つた。これに反してベートーヴェンは感情から出発して行き特別な場合に於てのみ対位法をば極めて好適な表現形式としてこれを利用したのであつた。グロリア、クレードの如き曲のその終りの部に於て、それが用いられていることの理由が自ら明かになるであらう。それは今まで種々の異なつた形式に於て感情表現を求めて来たものが、ここに一丸となつて集結したかの如くである。ここにそれが一つの忘我恍惚の叫声となり、それが今や、個人の声としてではなく数千の人の声として受け取られ益々その強さを増しつつ全人類の声として続けられ進ませられるのである。サンクトゥスの中の「御身の御栄光は天地に満ち充てり。いと高き処にホザンナ」のところにこれが用いられて居る事を見るならば、ベートーヴェンの対位法的諸節は、その理由根原を沈思冥想的な或は悲劇的な気分の中に求めるべきではないこと、否むしろ強く決心せられたる或は悦びに昂揚せられたる所に求めらるべき事が自然に目につくであらう。バッバに於ては悦ばしく昂揚せられたる気分の場合に於ても、また悲しい場合に於ても、（たとえば、「神よ憐れみ給え。世の罪を除き給う御者よ。われ等をあわれみ給え。ポンチオ、ピラトのために苦しみをうけ、葬られ給えり」等の場）に於てもその感情表現のために有効に用いられているのである。それは同時に、ベートーヴェンが対位法を用いた事を以て彼の老齡の徴候なりとなしまた彼の創作過程の理論的悟性的方向に傾いたがためなりとする多くの人たちの所説を反撃することの材料としても役立つであらう。

次には各章を詳細に音楽的に解説して行くつもりであるが、それは次号にまわす。（未完）

（本学教授 音楽史）